

La Oreja Cortada. Tapa, XII - 1990.

Figuras letradas Lo verbovisual uruguayo en el Siglo XIX

RICCARDO BOGLIONE

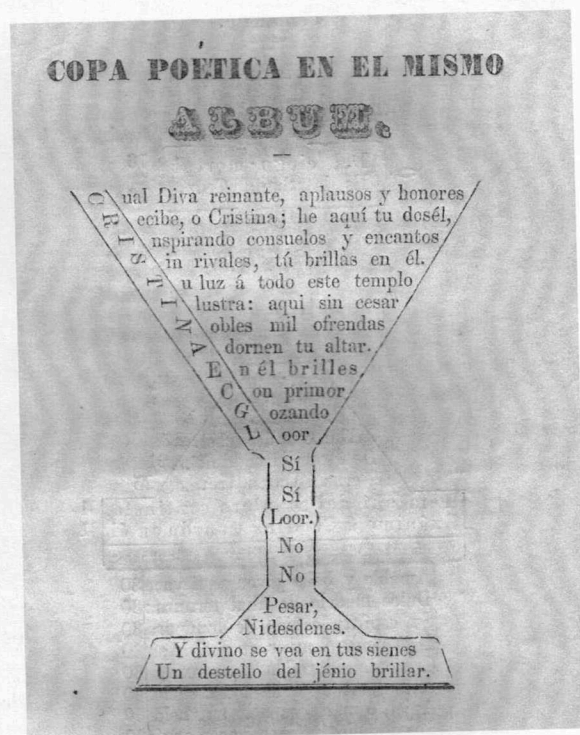
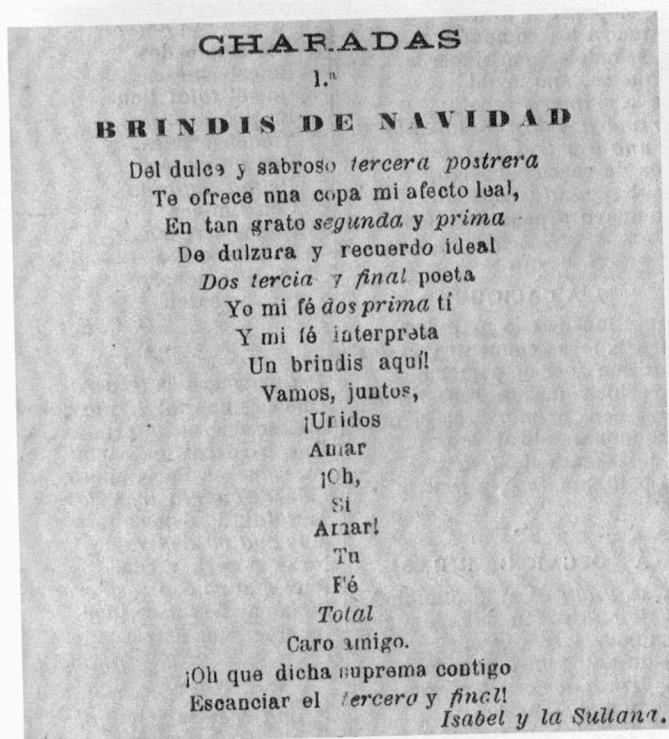
Entre otros *records* que Uruguay tiene en diferentes rubros – sea lo mejor, lo primero, lo más grande – parecería que, gracias al polifacético poeta de la patria Francisco Acuña de Figueroa, los orientales se han asegurado el de mayor producción latinoamericana, por parte de un solo autor, de *technopagnia* o *carmina figurata*. Aclaro, en seguida, de qué se trata: de un tipo de poemas cuyas diferentes longitudes y ubicación de los versos confor-

man la silueta de un objeto que, a su vez, es el centro “temático” o un elemento clave del contenido de la composición. Con su ambivalente naturaleza de escritura para mirar y figura para leer, su amasijo de hibridismo asombroso y superposición de sistemas semióticos diferentes, su mezcla de carácter “local” del idioma empleado y figuración tendenciosamente “transnacional”, se trata en realidad de una noble (aunque, relativamente secreta) y antiquísima (hay especi-

menes griegos ya en el siglo III AC) técnica de composición lírica. Que tendrá, entrados en el siglo XX, un desarrollo extraordinario, recargándose en las experimentaciones verbovisuales de las vanguardias históricas y en la poesía visual y concreta de las neovanguardias, entre los años 50 y 60, y que en el mismo Uruguay dejará una huella significativa. Como explicaba Dick Higgins – poeta y crítico estadounidense ligado a Fluxus y autor de un estudio fundamental de este tipo de producción literaria –: “Hay treinta y cuatro *carmina figurata* conocidos en la literatura hispana de América Latina, de los cuales veintisiete son de Acuña de Figueroa. Este grupo supera el número de todas las piezas provenientes del nuevo mundo en inglés, francés y portugués juntos.”¹ Si bien la excepcionalidad de los *carmina figurata* de Acuña no ha pasado desapercibida en patria – es reconocido en varias instancias como el primer experimentador local de una práctica que, como decía, tiene en Uruguay una sólida y estable presencia –, faltan estudios exhaustivos sobre los mismos. Por suerte, recientemente, Juan Ángel Italiano – él mismo poeta visual (y sonoro) – ha publicado una enconmiable antología que reúne la producción poético-icónica de Francisco, *El rey de copas*. *Caligramas y otras fruslerías de Francisco Acuña de Figueroa y su tiempo*² Italiano, además de poner en circulación, luego de más de un siglo, esos poemas y escribir una buena introducción al mundo icónico de Acuña, finalmente corrige un error de Hig-

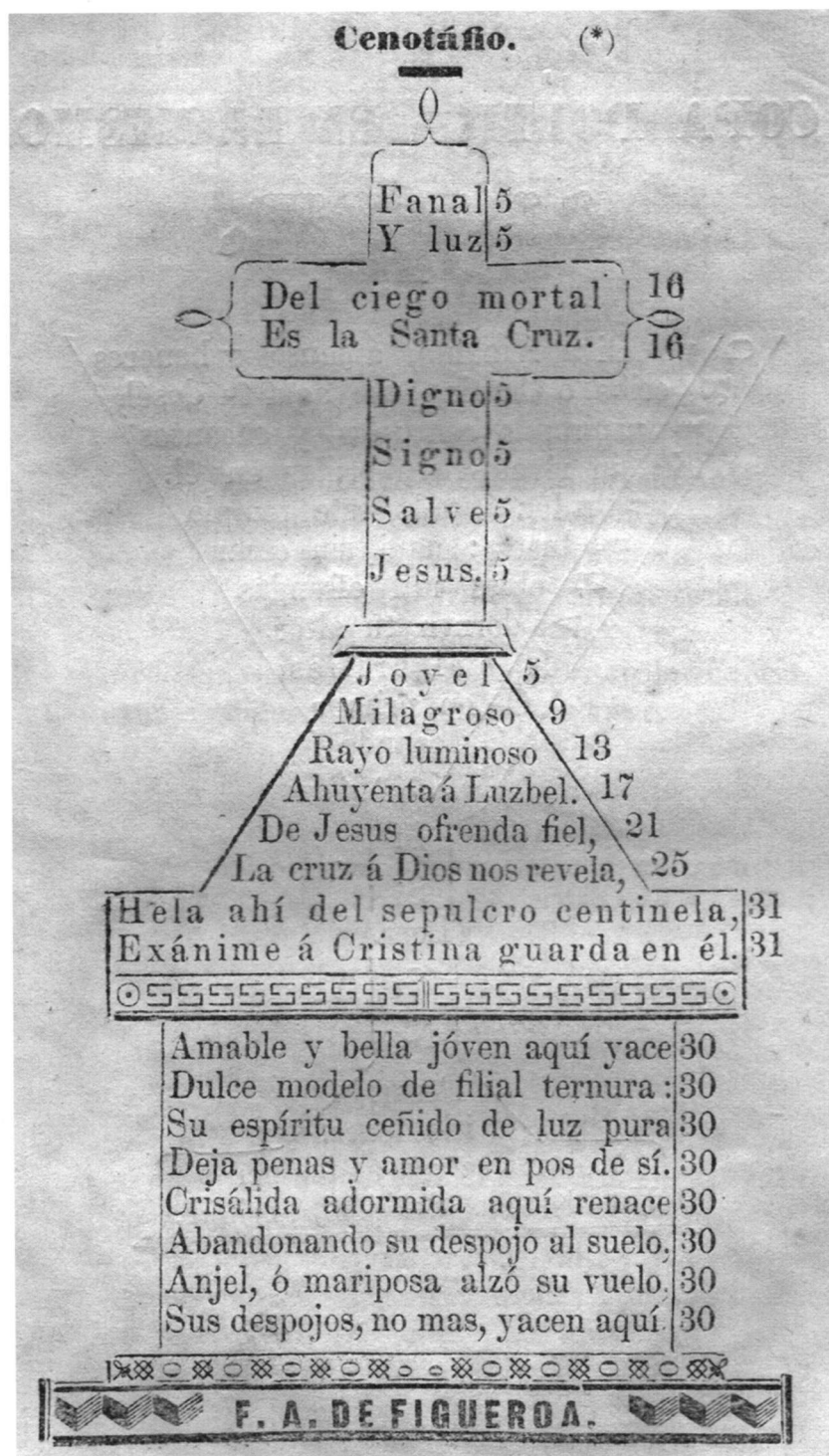
gings que, en su aparentemente detallada “cuenta”, se había olvidado de ocho piezas. El norteamericano mencionaba un total de 27 *carmina figurata*. Sin embargo, *El rey de copas* presenta 34: el *record* resulta más consistente aún. Tanto Higgins e Italiano, como Clemente Padín y N. N. Argañaz – dos autores que se han ocupado de lo verbovisual acuñano – utilizan, a la hora de mencionarlos en sus estudios o reproducir algunos de ellos, solamente los *technopaegna* incluidos en las *Obras completas* de Acuña, publicadas póstumas, en 1890, por los editores Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes. Sin embargo, el bardo uruguayo había divulgado en vida un *Mosaico Poético* en dos tomos, salidos en 1857 por la Imprenta del “Liceo Montevideano”, reuniendo ahí 7 *carmina figurata*,³ cuyo aspecto gráfico es infinitamente más atractivo que el de los de 1890 donde los poemas resultan “uniformados” a la diagramación austera de aquella edición. Es en este *Mosaico poético* que aparece por única vez el “trigésimo quinto” *technopaegnon*, sin duda, la obra maestra “visual” de Acuña: el “Cenotafio” a Cristina Ascasubi, que acá rescato, reproduciéndolo. Se trata de un “monumento fúnebre” dedicado a la hija del escritor y coronel argentino Hilario Ascasubi: según cuentos orales recogidos por Miguel Mujica Láinez, la muchacha se dejó morir por la imposibilidad de amar al hombre de su vida por ser su medio hermano y a ella el poeta uruguayo dedicó otras composiciones, copa incluida. Del “Cenotafio” cabe resaltar

la excepcionalidad de su estructura, mucho más compleja que las otras, además de ser elegantemente reforzada por un contorno de líneas y varios adornos tipográficos (circuitos, puntos, ovals, etcétera) que funcionan como elementos arquitectónicos: semejante esmero es posible que se inscriba dentro de la costumbre, internacional, de los diagramadores de la época de edificar “monumentos”.⁴ El recurso al *mix* de iconismo y logos no sorprende dentro de una actividad poética absoluta y febrilmente omnívora y con particular inclinación hacia lo artificioso como la de Acuña de Figueroa (prodigiosa, por ejemplo, es la cantidad de acrósticos, también dentro de los mismos figurados, que escribió a lo largo de su carrera): se trataba claramente de un escritor que, aunque actuando siempre sin descarrilarse de patrones pre-existentes, resultaba temerario a la hora de probarlo todo, privilegiando un tono satírico y socarrón enjaulado dentro de esquemas “matemáticos”, rígidos. Tanto su veta más punzante y pícaro como la más formalista y “experimental” dieron sus frutos. Por un lado, su divertidísima *Nomenclatura y apología del carajo* (publicada sólo en 1922) inspiró abiertamente la *Nomenclatura y apología de la concha* que Sarandy Cabrera escribió en 1988. Por el otro lado, su *Salve Multifforme* – esta especie de monstruosa “oración a la Virgen María, dividida en 44 partes que poseen, cada una, 26 paráfrasis articulables gramaticalmente con cualquiera de las paráfrasis de las otras



Francisco Acuña de Figueroa. Sección Ingenio Copa del Bien, 1896.

F. A. de F. Copa, 1857.



Francisco Acuña de Figueroa. Cenotáfio, 1857.

partes⁷⁵ y que permite millones de lecturas pidiendo, de paso, una vigorosa participación del lector de sabor moderno – ha sido manipulada por algunos escritores contemporáneos: la revista experimental *La Oreja Cortada* incluyó, en un número especial de diciembre de 1990, un sobre con 44 figuritas del poema que se podían aplicar a las páginas de la revista, para disfrutar, también materialmente, del juego combinatorio acuñaño, mientras Padín en 1998 publicó una *plquette* con fichas móviles de la obra e hizo una lectura parcial del poema en una *performance* que inauguró la exposición *V + V (verbal más visual)* en la Galería del MEC.

Es bastante fácil concordar con que ninguno de los *carmina figurata* de Acuña brilla por su calidad literaria (se trata casi siempre de rutinarios panegíricos y homenajes a personalidades destacadas de su época o versos, bastante insulsos, de carácter religioso), sin embargo, sobre todo en su edición de 1857, lucen composiciones gráficas que no desfiguran, en lo más mínimo, frente lo que se estaba haciendo en el género a nivel mundial: si en parte, en el caso uruguayo, se pueden tal vez leer como flébil traslación al campo mecánico de aquella "ornamentación caligráfica que fue corolario de la buena escritura"⁷⁶ – hijas del programa civilizador del Uruguay decimonónico, según bien explicó Ernesto Beretta –, demuestran sobre todo una fijación peculiar del autor del himno nacional en esta "especie de hipóstasis, donde la formación icónica comprende la sustancia lingüística"⁷⁷, de gusto más renacentista o barroco que neoclásico y que marcará a posteriori, subrepticamente, las letras locales. De hecho, la figura más usada, e incluso abusada, por Acuña, la copa – por él siempre empleada en sentido pro-etílico, como la botella, "amable consuelo" – será retomada, caligramáticamente, ya en el siglo XX por, al menos, dos poetas uruguayos, revertiendo la lección acuñaña. Vale decir, exponiendo, con el vigor de la imagen asociada a la palabra, la nocividad de la bebida alcohóli-

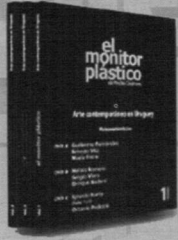
el monitor plástico
de Pincho Casanova
videoentrevistas

Sepa lo que piensan y hacen
nuestros artistas

**los sábados
a las cinco por
el canal 5**

TNU

repetición: la madrugada
del lunes a la una y treinta.



**25 artistas
27 programas
28 min c/u**

Introducción a cargo de
Alfredo Torres y Pablo Thiago Rocca

**volúmenes
1, 2 y 3
9 DVD**

colección
en venta en museos y librerías

patrocinado por Fundación Itaú

ca, en contra también de toda la tradición verbovisual, generalmente ligada a una idea alegre del brindis. En el primer caso se trata de un poema-copa publicado en el séptimo número de *El Lazo Blanco*, "órgano de la propaganda de la Liga N. Contra el Alcoholismo", de mayo de 1918 y firmado "J. De S." (casi seguramente Joaquín de Salterain). Es menester señalar el amor de esta revista por los *technopaegna*: la copa se imprime dos veces más, en marzo y junio de 1919 y en este último caso hasta como potencial afiche, ya que iba acompañada por una elocuente leyenda: "Se suplica colocar esta copa en lugar visible".⁸ Además, unos años después, en la contratapa del número de abril de 1922, aparecerá otro *carmen figuratum*, esta vez anónimo: una inusual "damajuana". Una copa caligráfica vino, en cambio, de la mano del escritor gauchesco T. M. González Barbé, en la decimonona entrega de la revista argentina de "vanguardia teosófica" *Acción Femenina*, de febrero de 1924.

Si bien cuando se habla de experiencia de cruce entre lo verbal y lo icónico en el siglo XIX uruguayo se suele limitar el campo a la fértil experiencia de Acuña de Figueroa,

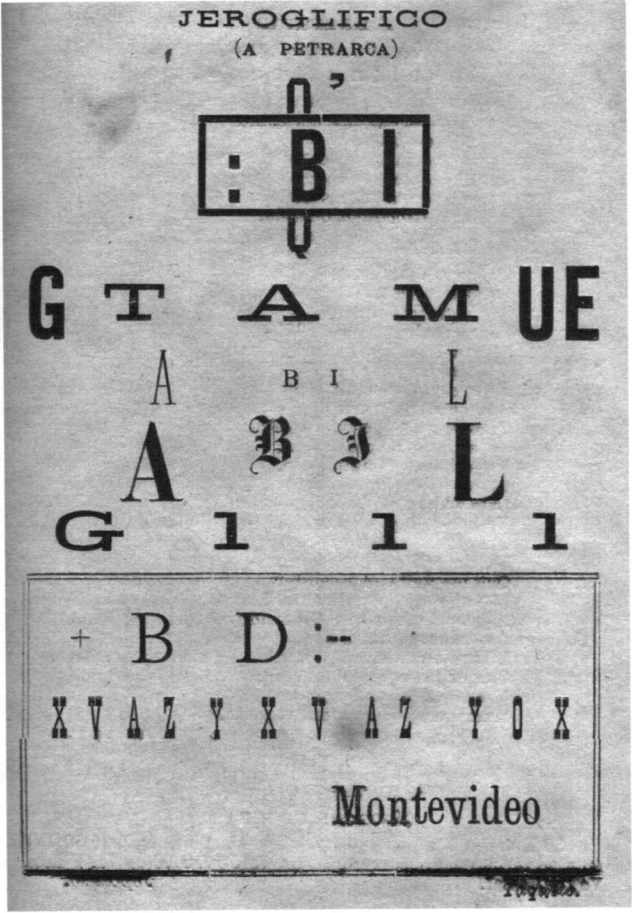
hay más. Aquí quiero analizar tres casos que aparecen en la última década del 1900, pero es probable que el futuro nos prepare otros descubrimientos: ese tipo de ejercicio durante todo el siglo ha florecido en varias literaturas continentales y con más razón aquí se debe haber producido más, dada la ejemplar figura de Acuña y su fidelidad al género.⁹

Sigo entonces con los *carmina figurata*, tomando el sendero histórico nacionalista. Por pericia técnica, tamaño y sutil uso del color, la pieza más contundente de la verbovisualidad uruguaya antigua aparece el 25 de agosto de 1894. Se trata del *Retrato-biografía del General Don José Gervasio Artigas Fundador de la Nacionalidad Oriental*, publicado por los "Premiati Stabilimenti de L'Italia" como hoja suelta de 70 x 55 centímetros. Esta pieza también, firmada solamente "F. F.", se inserta en una larguísima tradición de "prosas con formas", según la clasificación de Higgins, y más específicamente con forma de retratos. Realizados, en sus orígenes, caligráficamente, en su mayoría se concentraban en las cabezas de personalidades destacadas, si bien haya también de figuras enteras: entre los más anti-

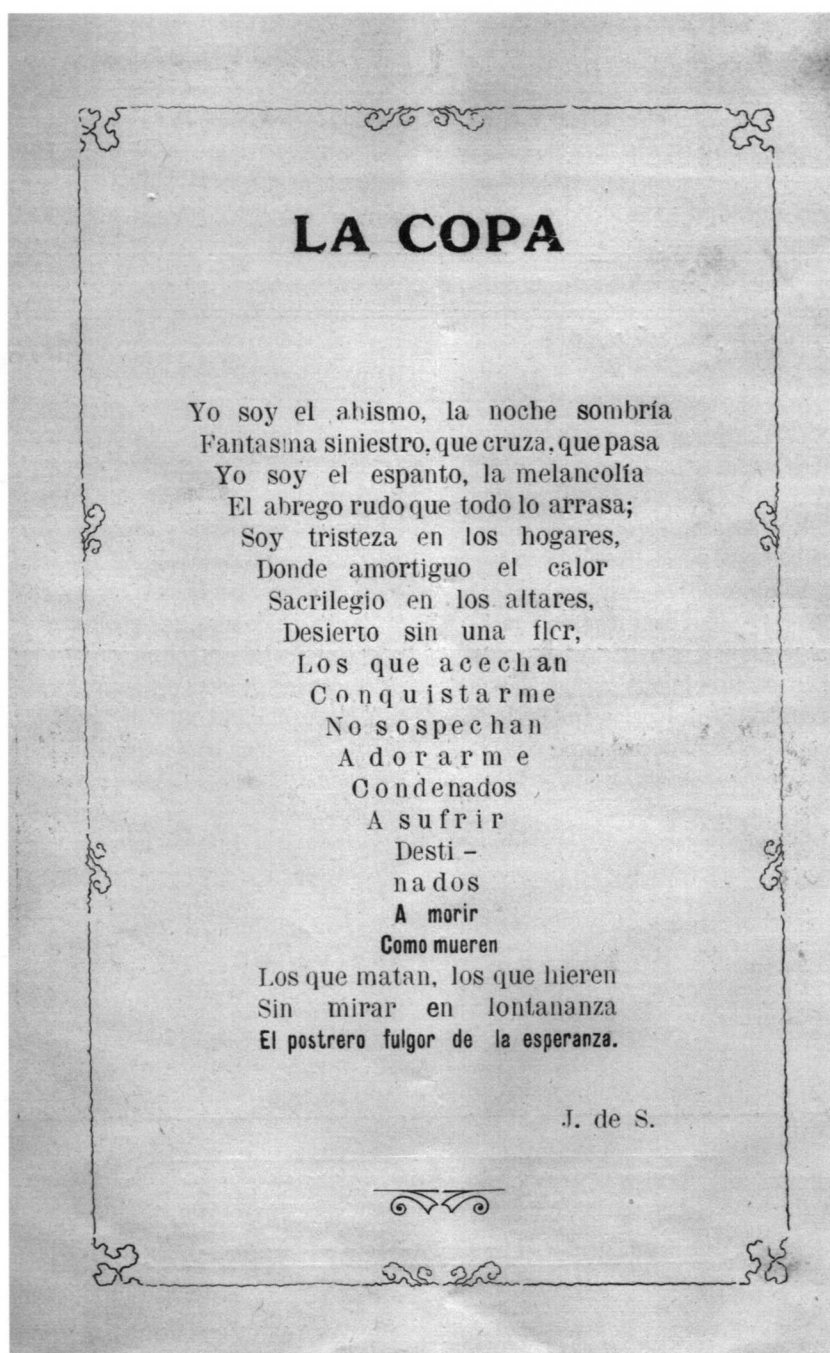
guos y logrados vale la pena recordar uno de Martín Lutero, del siglo XVII, conservado en la Biblioteca Nacional de París y otro de la Reina Victoria de Inglaterra "hecho de 173.000 palabras que cuentan los detalles históricos de su reinado".¹⁰ Similarmente el rostro de Artigas, aunque más sucinto, está conformado por frases que relatan su vida, desde el nacimiento hasta la muerte en Paraguay, con tonos, obviamente, épicos. El afiche, además del medallón central con la cara del héroe, comprende un elaborado "fondo" que la enmarca con el sol y seis banderas, en color, y un "pedestal" donde se reproduce el texto del himno nacional (¡otra vez Acuña!).¹¹ El entramado es extremadamente complicado y parece resuelto totalmente con tipos móviles, vale decir sin trazos dibujados: por ejemplo, los ojos de los soles han sido armados con circulitos y paréntesis, los laureles con un entrelazado de cuadraditos de tonos desiguales, etcétera. El absoluto virtuosismo del tipógrafo se nota, sobre todo, en el refinado juego de sombras y luces que define los rasgos artiganos: un sapiente uso de letras comunes y negritas de diferentes tamaños, junto a series de puntos de suspensión para las



Sección Ingenio del Bien, 1896.



Sección Ingenio del Bien, 1896.

Joaquín de Salterain, *Copa*, 1919.

zonas más iluminadas logran, conservando la legibilidad del texto, un claroscuro muy eficaz, con el plus de zonas grises y detalles como las pupilas, muy vivas, marcadas por una S y una L particularmente intensas o partes de palabras que acentúan el corte de la boca, la nariz, las cejas. El "modelo" del rostro parecería ser un retrato al óleo de Artigas anciano – reproducido en el libro *Artigas en la historia y en el arte. Catálogo de la exposición realizada en el Teatro Solís, de 1952* – del pintor montevidiano, de formación italiana, Luis Queirolo Repetto, donde el prócer aparece en vestimenta civil y medio calvo: imagen bastante mesta

que se contrapone un poco a la pompa del fondo, aunque no deje de emanar cierto aire hierático.

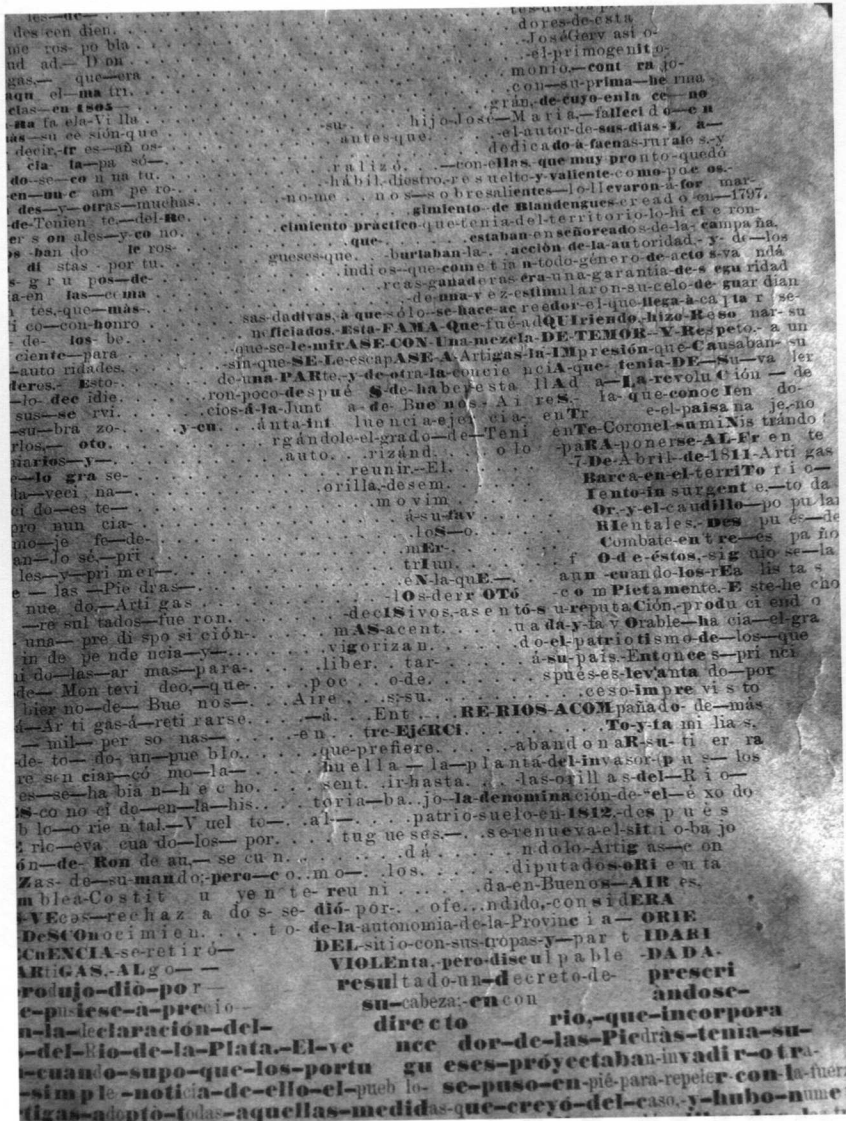
Es igualmente patriótico el próximo espécimen: en 1896 para una tertulia en honor del Presidente de la República Juan Idiarte Borda, la Comisión Popular de Fiestas de Rivera imprime una invitación sobre cartulina cuyo fondo reproduce la bandera uruguaya: el sol, posicionado en alto a la izquierda, está "dibujado" completamente con letras: su centro da cuenta del evento y de la fecha del mismo mientras cada uno de los 33 rayos está formado por uno de los nombres de los heroicos "insurrectos" de 1825: se

trata de una gustosa interpretación del *technopaegnon* "solar", figura que tiene una sólida, aunque no profusa, tradición dentro el género.¹²

Finalmente, para el cuarto caso de instancia iconoverbal pre-novecientos, resulta útil, una vez más, arraigarnos a la producción de Acuña. Entre sus infinitas "formas difíciles de Ingenio Literario" como define Rafael de Cózar "el complejo mundo de los llamados «artificios literarios extravagantes», «esfuerzos de ingenio», «rarezas» y «curiosidades», que constituyen una especie de poética heterodoxa casi siempre olvidada o rechazada, tanto por autores como por críticos, pero siempre presente en la historia literaria"¹³ de los que Acuña fue un campeón y que incluye, por supuesto, los *carmina figurata*, abundan los que se podrían llamar juegos en versos. "Charadas", "enigmas", "anagramas" plagan su producción e incluyen otros ejemplos de extrema interacción con su público: véase los "Versos para un pañuelo"¹⁴ – también por su componente figurativo (la representación del sonadero mismo a través de un rectángulo) – poema que juega con la participación activa del lector quien, según las instrucciones, debería bordar de verdad las cinco cuartetas del poema en un pañuelo. No asombra entonces que la trivialización de dicho material bajo la forma de "juegos de ingenio" populares – que aparecen en los diarios europeos ya a fines del siglo XVIII – no sólo tenga un aura literaria muy fuerte, sino que desarrolle un uso desinhibido de las posibilidades expresivas de la tipografía, con efectos a menudo pasmosos, si leídos con ojos contemporáneos. La apéndice de la antología acuña editada por Italiano incluye algunos ejemplos – de *La Razón*, *El Negro Timoteo*, *El Pobrecito Hablador*, etcétera – pero un caso especialmente exuberante en este sentido parece ser la *Sección Ingenua* de la "Biblioteca de El Bien", dirigida por Petrarca (seudónimo sintomático si hay uno) y empezada en Montevideo en 1891. Los varios "jeroglíficos", "logogrifos", "romboides", "charadas", "cuadros silábicos" etcétera, no escatiman nada a la hora de emplear dibujitos, signos, símbolos y todos tipos de caracteres a disposición de la imprenta, con tamaños y posicionamientos recargadamente excéntricos. En los pocos ejemplares del periódico que he podido examinar, de los años 1895-1896, aparece además, algo muy familiar y que cierra redondamente este primero y escueto panorama poético-visual decimonónico del país. En medio de este tripudio de palabras y letras donde la dimensión icónica juega un rol central, sobre todo con el fin de divertir y asombrar, y que tanto se parece,



"Retrato Biografía Artigas".



Acercamiento del "Retrato Biografía Artigas".

a nivel epitelial, a ciertas soluciones de la revolución tipográfica llevada a cabo por futuristas y dadaístas dos décadas después (y acá también, en los poemas visuales que la Troupe Ateniense publica en el libro *Aliverti Liquida* de 1932), se asoman un par de *technopaegna*. Una cruz "Charada epitafio a Taquete" y sobre todo una prolíja copa charada "Brindis de navidad", ambas de 1896 -¹⁵ postremas encarnaciones de una tradición vieja de milenios, despojada al menos parcialmente de su eco poético culto en pos de uno únicamente lúdico-popular: el *technopaegnon* con el acercarse del siglo XX, se vuelve, por un momento, "de masa".¹⁶

¹ Dick Higgins, *Pattern Poetry*, Albany, NY, State University of New York Press, p. 1987, p. 123.

² El libro, en formato PDF, se puede descargar gratuitamente aquí: <https://archive.org/details/ElReyDeCopas-JuanAngellitano>

³ Según Dardo Estrada en su *Historia y bibliografía de la imprenta en Montevideo 1810-1865* (Montevideo,

Serrano, 1912, pp. 209-210) el proyecto editorial quedó incompleto, interrumpiéndose a las 208 páginas del segundo fascículo, lo cual deja suponer que Acuña no se habría limitado a tan escasa selección de sus cuantiosos poemas visuales si la publicación del *Mosaico* hubiera continuado.

⁴ Según David Jury, luego de la publicación londinense de *Typographia* de John Johnson en 1824, "se volvió un ejercicio popular para los tipógrafos construir «monumentos», en cuyos centros a veces se ubicaba alguna declaración solemne que venía al caso." (David Jury, *Graphic Design Before Graphic Designers*, Londres, Thames & Hudson, 2012, p. 103).

⁵ Clemente Padín, "Salve Multiforme. El Poema Laberíntico de Francisco Acuña de Figueroa" en *Escaner Cultural* n. 41, junio de 2002 (<http://www.escaner.cl/escaner41/acorro.html>)

⁶ Ernesto Beretta, *Mucho más que buena letra. El arte caligráfico en Montevideo durante el siglo XIX*, Montevideo, Fin de Siglo, 2011, p. 135.

⁷ Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Milán, Adelphi, 2002, p. 25.

⁸ La descendencia acuñaana se explicita en una breve nota anónima de La Razón, del 18 de febrero de 1920, donde se habla de "la copa de J. De J. [posiblemente un error, debiendo ser J. De S.], escrita a la manera de Acuña de Figueroa y con conceptos hondos y elocuentes sobre los peligros que trae aparejado el vicio de la bebida."

⁹ Por no ser exactamente un *technopaegnon*, pero por su afinidad al género, apenas menciono aquí la imagen que Diógenes Hequet crea en para ilustrar el diploma que la Cruz Roja entregó a las enfermeras que habían actuado en la "Revolución de 1897": a la izquierda del campo de batalla un obelisco está marcado por todos los nombres de las comisiones departamentales, produciendo cierto efecto caligrámico.

¹⁰ Massin, *Letter and Image*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold Company, 1970, pp. 194-197.

¹¹ Para una más detallada descripción ver la ficha correspondiente en el flamante libro *Un simple ciudadano*, José Artigas, Museo Histórico Nacional, 2014, pp. 80-81.

¹² Frente a la multitud de estrellas, no hay muchos ejemplos de soles "letrados". Vale la pena mencionar, por lo menos, los de L. De Grand De Brachey de 1641 y de Ermano de Santa Barbara de 1687. Agradezco a Winston Sterling por haberme proporcionado a imagen de la invitación de 1896.

¹³ Rafael de Cózar, *Poesía e imagen*, Sevilla, Ediciones El Carro de la Nieve, 1991, p. 12.

¹⁴ Francisco Acuña de Figueroa, *Obras completas, Poesías diversas*, Tomo Tercero, p. 292, recogido también por Italiano en *El rey de copas*.

¹⁵ *Sección ingeniosa dirigida por Petrarca*. Año VI. Montevideo, Biblioteca de El Bien, 1896, pp. 3 y 27.